Global18

N° 4 | 2024
Éditer la correspondance de Beaumarchais à l'ère du numérique

Une lettre oubliée de Beaumarchais au comité de l’Opéra : l’« avant-propos » manuscrit de "Samson"

Béatrice FERRIER

Édition électronique :
URL :
https://global18.numerev.com/articles/revue-4/965-une-lettre-oubliee-de-beaumarchais-au-comite-de-lopera-l-avant-propos-manuscrit-de-samson
DOI : numerev_2808
Date de publication : 15/02/2024

This submission is licensed under **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : FERRIER, B. (2024) Une lettre oubliée de Beaumarchais au comité de l’Opéra : l’« avant-propos » manuscrit de "Samson". *Global18*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_2808

L’article analyse le texte préfaciel du manuscrit de *Samson*, proposé par Beaumarchais en 1782 au Comité de l’Opéra. Partant des hésitations entre les fonctions de la lettre sans respect des codes épistolaires et celles de la préface dans un contexte de censure, l’enquête démontre qu’il s’agit d’une lettre visant à promouvoir le livret qui l’accompagne selon trois motifs de succès : le sujet biblique, la source voltairienne, la musique de M. Mayer.

Mots-clés :
Censure, Beaumarchais, Opéra, Préface, Voltaire, Mayer

Une lettre oubliée de Beaumarchais au comité de l’Opéra : l’« avant-propos » manuscrit de *Samson*

Parmi les lettres non répertoriées dans les inventaires de la correspondance de Beaumarchais, figure l’« avant-propos » qui accompagne le livret d’opéra de *Samson* adapté de celui de Voltaire, resserré en trois actes. Si ce manuscrit[1], découvert en 1982 par Elizabeth Bartlet[2], a été jusque là ignoré, c’est sans doute du fait qu’il revêt l’apparence d’un texte préfaciel sans respecter les critères du genre épistolaire : l’adresse initiale est remplacée par un titre générique, l’auteur s’efface derrière une signature collective, aucune date n’est indiquée. Pierre Larthomas le place en tête du livret, transcrit, pour la première fois, dans les notes de son édition de la Pléiade en 1988[3]. Ce court texte liminaire présente, en effet, le poème dont il justifie la démarche de réécriture par une actualisation conforme à l’évolution des goûts du public, des arrangements que Voltaire lui-même aurait approuvés et que la musique de Mayer pourrait porter à la scène avec succès. La construction est clairement établie en deux parties, après un préambule sur les sujets bibliques, la première développant les choix esthétiques relatifs au livret, la seconde défendant le « style musical » du compositeur, ces deux éléments constitutifs de l’œuvre lyrique étant réunis dans la conclusion.

Pourtant, ce texte signé « Les rédacteurs de l’opéra de *Samson* » s’adresse bel et bien à ces « Messieurs du comité de l’Opéra » cités dans le dernier paragraphe, chargés d’examiner le livret lors de sa lecture, le 17 juin 1782. C’est donc le statut singulier,

hybride, de ce texte hésitant entre les fonctions de la lettre, sans en respecter les codes épistolaires, et celles de la préface dans un contexte de censure, que nous nous proposons d'interroger. Pour ce faire, l'enquête consistera à éclairer cette lettre énigmatique, à en restituer les éléments essentiels qui sont effacés de la présentation d'ensemble en explorant, à partir des recherches d'Elizabeth Bartlet, les données brutes conservées aux Archives nationales.

Avant-propos

Le sujet de Samson, ainsi que celui d'Athalie, d'Esther, de Jephté, de Joseph, et tant d'autres tirés de l'histoire sainte des Juifs, et représentés avec succès sur tous les théâtres de l'Europe, a l'avantage indispensable à tout drame lyrique, ou opéra, de présenter un sujet tellement connu qu'il n'ait besoin ni d'exposition, ni de grands développements pour intéresser les spectateurs.

Lorsque M. de Voltaire acheva la tragédie lyrique de Samson *en cinq actes, on n'exigeait pas encore à l'Opéra, la force dramatique et la marche suivie qu'un goût plus sûr a depuis imposé aux auteurs qui s'y consacrent, et dont le sujet de Samson était plus susceptible que tout autre.*

Il ne s'est agi même, pour rendre la tragédie de M. de Voltaire infiniment intéressante et d'une marche très rapide, que d'en resserrer les situations, et de présenter la prêtresse de Vénus sous une forme moins odieuse, il n'a fallu que réduire à trois actes les cinq de M. de Voltaire, et faire de Dalila une jeune personne sensible et trompée qui partage le malheur de Samson dont elle est la cause innocente, et se punit par une mort volontaire d'avoir été l'instrument de la perfidie des prêtres de Mars et du roi philistin.

Nous osons dire que M. de Voltaire, qui avait approuvé tout le plan de ces changements et retranchements, verrait avec le plus grand plaisir un sujet qu'il affectionnait, mis enfin au théâtre avec une musique aussi intéressante que ses paroles ; et nous ajoutons que beaucoup de morceaux, déjà composés par M. Mayer, nous ont paru répondre absolument à la force et à la grâce des situations très variées de ce poème.

M. Mayer a un style musical absolument à lui : ce n'est point un fatras de lieux communs, fatigants par leur monotonie ; c'est un chant neuf, simple, et toujours

intéressant : il a quelque chose d'antique, et, si l'on ose le dire, d'oriental.

Nous ne doutons point que l'opéra de Samson, traité par lui, ne fasse le plus grand plaisir au public. Ce que nous en avons entendu nous répond du reste ; et nous sommes bien trompés si M. Mayer ne devient pas un jour un des plus utiles coopérateurs des succès de la nouvelle administration de l'Opéra, surtout s'il est assez heureux pour ne s'emparer que de sujets aussi vraiment dramatiques et propres à ce spectacle que la tragédie de Samson.

Nous invitons donc Messieurs du Comité, et les chefs de leur administration, à donner au compositeur de la musique de Samson*, un peu dégoûté par les contradictions qu'il a éprouvées, tout l'encouragement qu'il nous paraît mériter. L'amour seul des vrais talents, et le désir de contribuer aux progrès d'un art charmant qui éprouve aujourd'hui la plus grande révolution, nous ont donné l'audace de toucher à l'ouvrage du plus beau génie de notre siècle, et le courage de recommander son timide et musical partenaire à la bienveillance de Messieurs du Comité, persuadés que le plus grand succès les paiera de leurs avances et de tous leurs soins obligeants.*

Les rédacteurs de l'opéra de Samson

Afin de découvrir qui se cache derrière cette signature collective des « rédacteurs de l'opéra de *Samson* », derrière ce « nous » qui met en évidence les seuls noms de Voltaire et de Mayer sans jamais se démasquer, il est nécessaire de revenir au contexte. Le compte rendu du comité de l'Opéra du 17 juin 1782, signalé par Gustave Desnoireterres[4], puis par Elizabeth Bartlet[5], lève le voile de cet anonymat en ces termes : « M. de Beaumarchais a présenté et lu le poème de Voltaire qu'il a arrangé en trois actes et dont la musique est faite par M. Mayer. Ce poème est également soumis au ministre. Il est de Voltaire[6]. » Nul doute dans ces conditions que Beaumarchais ait lui-même adapté le livret ; ce que confirme l'examen du manuscrit grâce à deux vers autographes ajoutés dans la marge, à la scène 4 de l'acte II, deux vers issus du texte voltairien[7]. Mais c'est surtout le nom du patriarche qui est retenu, cité quatre fois dans l'« avant-propos » et repris dans la périphrase du dernier paragraphe, le « plus beau génie du siècle ». Cette admiration sincère envers le grand homme se devine également dans l'humilité d'une posture consciente de « l'audace de toucher à [cet] ouvrage ». Bien que les reprises soient fréquentes dans le répertoire de l'Opéra[8], il est probable que Beaumarchais ne s'estime pas l'auteur d'une pièce qu'il a essentiellement modifiée par ses coupes et quelques ajouts.

C’est en effet par le terme de « rédacteur » que ce texte introductif est signé. Or ce néologisme de la seconde moitié du XVIIIe siècle, rendu nécessaire par l’essor considérable des publications, désigne, selon *L’Encyclopédie*, « celui qui s’occupe à rédiger, à réduire sous un moindre volume, à extraire d’un ouvrage les choses essentielles, et à les présenter séparément[9] ». La notice qui réfère au domaine grammatical oppose par la suite, non sans une teinte péjorative, l’« homme de génie » aux « sous-rédacteurs », plus ou moins considérés comme des usurpateurs. Nous pouvons supposer que le fondateur de la Société des auteurs dramatiques de 1777, se perçoit davantage, sans fausse modestie, comme un entremetteur, un intermédiaire qui permettrait enfin à cet opéra de paraître sur la scène selon la volonté du grand Voltaire qui « verrait avec le plus grand plaisir un sujet qu’il affectionnait, mis enfin au théâtre avec une musique aussi intéressante que ses paroles ». « Les rédacteurs de l’opéra de *Samson* » rendent donc avant tout hommage à l’écrivain, que célèbre comme il se doit la luxueuse édition des *Œuvres complètes* parallèlement entreprise au fort de Kehl, dont l’avertissement sera intitulé : « Préface des rédacteurs[10] ».

À l’évidence, auprès des membres du comité, Beaumarchais ne fait pas mystère de son identité. Cette « tragédie-opéra en trois actes », qu’il défend et expose ainsi lui-même dans sa lecture du 17 juin 1782, est le fruit de son travail. Il s’en enquiert encore au début du mois de janvier 1783, de concert avec le musicien, dans une lettre qui n’a pas été retrouvée[11]. Aussi pouvons-nous nous demander si, au-delà de l’effacement du « rédacteur » face au « génie », ce pseudo-anonymat ne manifesterait pas une forme de prudence, une manœuvre stratégique envers le censeur auquel le ministre aura recours, à l’heure où *Le Mariage de Figaro* fait l’objet de refus successifs[12].

Ce point nous confronte aux destinataires réels et supposés de ce texte. S’ils n’apparaissent pas en tête de la missive, ils sont toutefois mentionnés et expressément sollicités dans le dernier paragraphe : « Nous invitons donc Messieurs du Comité et les chefs de leur administration, à donner au compositeur de la musique de *Samson* […] tout l’encouragement qu’il nous paraît mériter ». Beaumarchais s’adresse directement aux membres du comité de l’Opéra[13], chargés de l’examen des livrets comme le stipule le règlement et, indirectement, à leurs supérieurs : l’intendant des spectacles, Papillon de La Ferté et le ministre, secrétaire d’État chargé des affaires de la maison du Roi, Amelot. En ce sens, cette lettre serait à la fois une « lettre d’escorte[14] », pour reprendre les catégories de Bénédicte Obitz, puisqu’elle accompagne la lecture du livret et une « lettre de recommandation[15] » en faveur du compositeur.

De fait, trois arguments structurent la seconde partie du texte, scandée à trois reprises par le nom de Mayer. D’une part, le musicien[16] a déjà commencé une composition musicale jugée réussie ; d’autre part, « son style musical » est original, évitant toute «

monotonie » et de ce fait, ennui du public, présentant « quelque chose d'antique et [...] d'oriental », autant d'éléments qui coïncident avec la tonalité du livret[17]. Enfin, le troisième et dernier argument, le plus percutant, souligne l'intérêt de s'allier un talentueux musicien susceptible de devenir « un des plus utiles coopérateurs des succès de la nouvelle administration de l'Opéra ». Cette formule, qui pourrait passer pour le simple éloge d'un artiste prometteur, résonne auprès des destinataires comme un motif particulièrement convaincant compte tenu des difficultés que rencontre à cette époque l'Académie royale de musique, désormais sans directeur et gouvernée par un comité nouvellement constitué[18]. Or il semblerait que l'opéra de *Samson* arrangé par Beaumarchais sur une musique de Mayer ait été considéré comme une véritable aubaine permettant de programmer rapidement une œuvre nouvelle susceptible d'attirer le public, condition de rentrées financières, un élément important pour une salle de spectacle dont les dépenses sont considérables : une œuvre lyrique du grand Voltaire ne saurait passer inaperçue, sans oublier que les paroles en sont connues grâce aux oratorios joués au Concert spirituel quelques années plus tôt[19]. En l'occurrence, cet opéra s'apparente bel et bien à une commande passée par le comité auprès de M. Mayer et cautionnée par la réputation de Beaumarchais, d'après l'explication suivante rédigée *a posteriori* en juillet 1782 :

Le comité a été au-devant de M. Mayer et pour ne le point décourager de son opéra de Vénus et Adonis, il a sollicité pour lui une gratification de 720 livres qui lui sert à faire le voyage de Strasbourg où il est allé chercher l'opéra de Samson qu'il a mis en musique et que M. de Beaumarchais dont les talents sont faits pour inspirer de la confiance a arrangé en 3 actes d'après le plaisir que lui avait fait la musique de cet ouvrage qu'il avait déjà entendue[20]*.*

Pour contextualiser le propos, le compositeur retire lui-même son opéra de *Vénus et Adonis* anticipant ainsi, le 9 avril 1782, la décision du comité, forcé de se plier à celle du librettiste, mécontent de la musique : « Lettre de M. Mayer qui propose de retirer pour le moment son ouvrage de *Vénus et Adonis*, le comité a été satisfait d'une proposition qu'il aurait été obligé de faire lui-même[21] ». Cette « gratification de 720 livres », qui s'apparente de la sorte à une indemnité de compensation, a été officiellement demandée par les membres du comité dans le compte rendu de la séance du 1er juin 1782, requête validée en marge par Amelot :

Le comité en considération des dépenses faites par le S. Mayer pour se rendre utile à l'opéra supplie humblement le ministre de l'autoriser à donner au dit S. Mayer par forme d'indemnité une gratification de sept cent vingt livres. Cette grâce contribuerait à faire cesser le découragement où il est, et donnerait au comité l'espoir d'obtenir des talents de ce compositeur estimable des ouvrages qui ne peuvent manquer de plaire au public

pour la partie qui le concerne[22].

Ces deux extraits nous informent donc que Mayer s'est rendu à Strasbourg[23] durant l'été 1782 afin de rapporter ses propres partitions de l'opéra de Voltaire. Beaumarchais, qui connaît ces morceaux – sans doute a-t-il eu l'occasion de les entendre lors de concerts privés – et qui les apprécie, voit vraisemblablement là l'occasion de réaliser ce projet d'opéra auquel il songe depuis plusieurs années[24]. Il dispose du texte imprimé à Kehl[25], peut-être même a-t-il lu à ce sujet certains passages de la correspondance de Voltaire, lequel avait accepté que la « friponne » Dalila devienne une « Armide[26] » moyennant quelques répliques d'amour supplémentaires. C'est d'ailleurs cette orientation visant à « présenter la prêtresse de Vénus sous une forme moins odieuse » que poursuit Beaumarchais dans sa version en trois actes, comme il le souligne. Rappelons aussi que Voltaire avait confié le livret à Chabanon en 1768 pour qu'il soit enfin joué, quels que soient les arrangements opérés : « Faites tout ce qu'il vous plaira[27] », affirmait-il, avouant quelques semaines plus tard « aimer *Samson* plus qu'[il] ne le croyai[t][28] ». Est-ce sur de tels propos que se fonde Beaumarchais pour assurer que son prédécesseur « avait approuvé tout le plan de ces changements et retranchements » ou bien aurait-il connaissance, lui ou son équipe éditoriale, d'une version manuscrite retravaillée du livret ? Aurait-il échangé avec Chabanon à ce sujet[29] ? Évoque-t-il de manière plus générale les accords passés avec Voltaire de son vivant pour établir le « plan[30] » de l'édition de Kehl ?

Sans nous éclairer davantage sur cette genèse du livret en trois actes, ces documents d'archives nous permettent toutefois de dater plus précisément la lettre qui nous intéresse. Dans la dernière formule, l'éditeur de Kehl « recommand[e] son timide et musical partenaire à la bienveillance de Messieurs du Comité, persuadés que le plus grand succès les paiera de leurs avances et de tous leurs soins obligeants ». Il ne s'agit plus là d'une simple expression de politesse ou d'une recommandation d'ordre général, mais d'une allusion à l'avance financière, décidée le 1er juin 1782 par le comité de l'Opéra et approuvée par le ministre. Bien plus, les arguments similaires entre l'« avant-propos » et le compte rendu du comité nous laissent penser que la lettre de Beaumarchais précède la séance du 1er juin 1782. C'est après l'avoir lue officieusement que le comité demande au ministre une rétribution pour le compositeur. Cette lettre aurait donc été écrite pour engager le comité à formuler cette requête officielle auprès d'Amelot. L'« avant-propos » invite ses interlocuteurs à donner « tout l'encouragement » que M. Mayer « paraît mériter », ce que les membres du comité traduisent par la formule : « faire cesser le découragement où il est ». De même, l'argument de Beaumarchais selon lequel le compositeur assurera par ses « talents » de réels « succès » devient, sous la plume des artistes de l'Opéra : « l'espoir d'obtenir des talents de ce compositeur estimable des ouvrages qui ne peuvent manquer de plaire au public ». Amelot ne peut qu'être sensible à cette suggestion d'un partenariat avec un futur collaborateur garant de succès et, de ce fait, de recettes.

Sans que l'on sache – en l'absence de nouvelles lettres – qui du librettiste ou du compositeur, est à l'initiative de ce projet, il n'en demeure pas moins que celui-ci résulte d'une collaboration qui pourrait avoir été envisagée autour du mois d'avril 1782, engageant alors Mayer à renoncer à la musique de *Vénus et Adonis* pour s'intéresser à celle de la « prêtresse de Vénus ». Notons que ce retrait n'est pas le seul « découragement » que subit le musicien, un nouveau contretemps survient en mai 1782, puisque la répétition de l'acte de *Daphné et Apollon*, prévue le dimanche 12 mai 1782, selon « la convention passée avec M. Pitra et Mayer », n'a pu avoir lieu : « Mrs Gossec et Le Gros chargés de l'examen de la partition ne se sont pas présentés et sont condamnés à une amende[31] ». Il est probable que l'anecdote soit sous-entendue par Beaumarchais pour rappeler les déconvenues que vient d'essuyer Mayer, « un peu dégoûté par les contradictions qu'il a éprouvées », ce qui signifierait que la lettre aurait été rédigée dans la seconde quinzaine de mai.

En ce sens, cette lettre remplirait une double fonction selon ses destinataires et le moment de sa lecture. Des membres du comité qui la reçoivent à la fin du mois de mai 1782, elle requiert une avance sur salaire pour le musicien tout en fournissant des arguments solides à exposer à leurs supérieurs. Au ministre qui la lit *a posteriori*, après le 17 juin, elle vient appuyer la demande que lui a formulée le comité le 1er juin, démarche ainsi confortée par la réputation de Beaumarchais. Cette lettre aurait donc été écrite peu avant le 1er juin, pour officialiser des tractations jusque là officieuses avec le comité et pour soutenir la requête présentée à Amelot. Nous comprenons que Beaumarchais s'adresse finalement moins, dans cet « avant-propos », aux membres du comité, qui ont déjà prononcé un accord tacite en réclamant une « gratification » pour Mayer, qu'aux hautes instances administratives et, vraisemblablement, au censeur qui sera chargé de l'examen ultérieur.

Par conséquent, le texte est davantage destiné à Amelot, qui doit valider la décision du comité, pour officialiser la mise en musique. La procédure vise à éviter aux musiciens de travailler inutilement tant que le livret n'a pas été accepté par le comité, une décision que doit confirmer le ministre[32]. Selon l'article 5 du règlement de cette nouvelle administration du 28 mars 1782[33], article conforme à celui de 19 novembre 1714, le comité est tenu de rappeler aux auteurs de ne pas confier leur livret à un compositeur tant que l'accord n'a pas été délivré. Ces multiples autorisations nécessaires à divers niveaux entraînent vraisemblablement des discordances puisque, dans son rapport du 19 avril 1782, le comité souhaiterait que les livrets fassent l'objet d'une expertise collective en consultant notamment « des auteurs qui de préférence ont déjà eu du succès à ce spectacle et qui offrent gratuitement leurs services pour l'examen des ouvrages qui auront été présentés au comité ». Le ministre est également supplié « d'autoriser le comité d'écrire à M. Suard pour l'engager à venir à celles de ses assemblées où il s'agira de la lecture des poèmes d'opéra[34] ». Cette proposition, qui relève probablement du fait que Suard est sollicité par Amelot pour valider les décisions

du comité[35], n'est toutefois pas effective avant la lecture de *Samson* du 17 juin, puisque La Ferté corrobore la démarche le 4 juillet[36]. Une telle demande de la part du comité, en avril, n'anticiperait-elle pas un éventuel refus de Suard, ou du moins des réticences compte tenu des relations tendues qu'il entretient avec Beaumarchais, alors qu'un accord tacite vient d'être passé entre les membres du Comité et les deux collaborateurs ? Il est toutefois étrange que le comité n'ait pas émis d'avis – celui-ci n'aurait-il pas été unanime après lecture du livret ? – comme le fait remarquer Amelot dans une lettre à M. de La Ferté datée du 22 juin en avouant ne pas avoir « encore eu le temps de lire le poème de *Samson* » : « Vous trouverez ci jointe la feuille du comité du 17 de ce mois. Je marque au comité mon étonnement de ce qu'il ne me donne pas son avis sur le poème de *Renaud* et sur celui de *Samson*, comme il me le donne sur l'ouvrage du chevalier de Liroux[37]. » Mais le fait est qu'Amelot sollicite immédiatement Suard pour l'examen de *Renaud*, tandis qu'il envoie *Samson* au lieutenant de police Le Noir, comme l'y invite en quelque sorte le préambule de l'« avant-propos ».

Dans ces conditions, la reconstitution des éléments manquants de la lettre nous conduit à relire la première partie de cet « avant-propos » qui revêt de prime abord les caractéristiques d'une préface. Nous y percevons une rhétorique argumentative, proche de cette « rhétorique de la persuasion[38] », qu'analyse B. Obitz dans les « lettres d'escorte », qui semble alors destinée au censeur chargé de l'examen final et définitif du livret. Tandis que la seconde partie relative au musicien s'adresse davantage à Amelot pour la partie financière en lien avec la programmation des spectacles, la première partie, qui concerne le livret, nous paraît davantage pensée à destination de la censure. Nous pouvons effectivement deviner, *via* le préambule qui fait état de la mise en scène des sujets bibliques dans le sillage des succès de Racine ou du célèbre opéra de Pellegrin, une stratégie visant à renverser d'emblée l'argument qui était en partie responsable de l'échec des versions voltairiennes, victimes de plusieurs censures entre 1734 et 1736[39]. Selon Beaumarchais, les sujets vétérotestamentaires ne forment plus un obstacle, mais un atout « pour intéresser les spectateurs » du fait de leur incontestable célébrité. Le censeur anonyme qui adresse son avis à Le Noir sur la « question de la police » en juillet 1782 évacue tout risque à ce sujet[40], reprenant à la fois les exemples cités par Beaumarchais, mais également ceux de Voltaire qui, dans son « avertissement », rappelait le contexte de *Mahomet* et les représentations du *Samson* de la Comédie italienne[41].

Immédiatement après avoir levé cet obstacle initial, c'est à Voltaire, l'auteur *princeps*, que le texte fait référence pour expliquer les arrangements orchestrés sans dénigrer pour autant la pièce initiale. L'exercice est habilement mené autour d'une nécessaire actualisation du livret répondant à l'évolution de l'esthétique de l'opéra. Comme le souligne Béatrice Didier, les préfaces de librettistes se caractérisent par cette évocation de la source qui sert par là même de caution à l'œuvre nouvelle qui en découle[42]. Les ajustements sont justifiés et résumés par Beaumarchais en deux points : le

resserrement de l'action et l'idéalisation de l'héroïne. On perçoit, quelques années avant la « doctrine sur l'opéra[43] » énoncée en tête de *Tarare*, certains des principes de Gluck, compositeur *Iphigénie en Aulide* que Beaumarchais rencontre à la suite de la représentation, en 1774, et avec qui il souhaite collaborer. Les réformes de Gluck portent effectivement sur l'unité et la simplicité du poème auquel contribuent le passage de cinq actes à trois[44] et la place centrale de l'intrigue amoureuse, le tout en accord avec la grandeur tragique et les idées philosophiques tels que le revendique la lettre « aux abonnés de l'opéra[45] ». Cette mention d'un opéra engagé n'est certes pas développée mais on la devine à travers la suggestion du suicide de Dalila comme un acte de révolte contre « la perfidie des prêtres de Mars et du roi philistin », dans la lignée des principes voltairiens.

Ces quelques idées qui correspondent au « désir de contribuer aux progrès d'un art charmant qui éprouve aujourd'hui la plus grande révolution », si intéressantes soient-elles du point de vue de la pensée de Beaumarchais sur l'opéra et en particulier au regard de l'analyse du livret[46], suffisent-elles pour autant à faire de cet « avant-propos » une préface ? Il est vrai que de nombreuses préfaces de textes dramatiques, comme le rappelle Jean-Marc Hovasse, s'inscrivent dans la tradition classique des épîtres[47]. Beaumarchais lui-même, qui joue régulièrement des codes de l'épistolaire, ne s'en prive pas et signe plusieurs de ces préfaces hybrides, des lettres rendues publiques dans un contexte polémique, des préfaces qui lui permettent d'affirmer une position d'auteur en assumant la position du « je[48] ». Toutefois ces préfaces ont été publiées par lui-même ; ce qui n'est pas le cas de ce livret en trois actes de *Samson* resté à l'état de manuscrit. Force est donc de constater que cet « avant-propos » relève plus d'une lettre que d'une préface, une lettre à destinataires et enjeux multiples, ancrée dans le contexte de son énonciation, en mai 1782. La formule d'adresse habituelle en est absente car cette adresse est non seulement collective mais plurielle, supposant divers niveaux de destinataires, sollicités à des moments différents selon des enjeux divers, tous censés jouer un rôle dans l'exécution de l'opéra.

***

En somme, si ce texte est hybride, c'est moins du fait d'une mixité entre lettre et préface qu'entre deux types de lettres, « lettre d'escorte » et « lettre de recommandation » selon le classement de B. Obitz. Nous pourrions à ce stade de la réflexion proposer une nouvelle catégorie pour la définir sous le statut de « lettre de promotion », car il s'agit bien d'un texte argumentatif visant à promouvoir le livret qui l'accompagne selon trois motifs de succès : le sujet biblique, la source voltairienne, la musique de M. Mayer.

Dévoiler les caractéristiques épistolaires de ce texte révèle les coulisses du fonctionnement de l'administration de l'Opéra à la fin du XVIIIe siècle, la multiplicité des acteurs à convaincre à des niveaux différents en fonction d'enjeux distincts. Par ailleurs, cela nous invite à réfléchir aux caractéristiques d'une préface, à la différence de statut et de sens entre la lettre manuscrite et la lettre imprimée, rendue publique, par l'auteur lui-même. Pour le lecteur d'aujourd'hui, ces divers éléments sont importants pour contextualiser la lecture de ce livret en ayant conscience que ce texte ne saurait s'apparenter à la préface des livrets d'opéra habituels et ne saurait être lu comme tel. L'éditer en tête du texte de *Samson* en oriente la lecture, invite à mieux comprendre la démarche de Beaumarchais au moment de l'entreprise éditoriale de Kehl.

Béatrice Ferrier

Université d'Artois, Textes et Cultures, UR4028

[1] *Samson, tragédie-opéra, en trois actes* : RES TH B-147 (livret n°12). Nous transcrivons ci-après ce court propos liminaire. L'ensemble de ce manuscrit non folioté est une copie qui comprend deux vers autographes de Beaumarchais.

[2] Elizabeth Bartlet, « Beaumarchais and Voltaire's *Samson* », *Studies in eighteenth century culture,* vol. 11, Madison, Wisconsin Presse, 1982, p. 33-49.

[3] Beaumarchais, *Œuvres*, Pierre Larthomas (éd.) avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1436-1450. Cette transcription comporte des erreurs qui pourraient s'expliquer du fait de la diffusion de cette découverte en 1982 seulement : l'ajout dans les notes de *Tarare* a pu être réalisé dans l'urgence.

[4] Gustave Desnoiresterres, *Voltaire et la société au xviiie siècle, Retour et mort de Voltaire,* Paris, Didier et Cie, 1876, p. 455 (les cotes indiquées par G. Desnoireterres ont été modifiées depuis).

[5] Elizabeth Bartlet, « Beaumarchais and Voltaire's *Samson* », *art. cit.,* p. 34-35.

[6] F-Pan O1620 n°120. Cette série présente les comptes rendus du comité de l'opéra dans la marge desquels le ministre, Amelot, adjoint ses commentaires ou valide les décisions par la mention « Bon ».

[7] Voltaire, *Samson,* Russell Goulbourne (ed.), *Writing for music 1720-1740*, *Les Œuvres complètes de Voltaire*, t. 18C, IV, 3, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 299.

[8] Durant la décennie 1781-1790, sur les 195 œuvres programmées, 151 sont des reprises et 44 seulement des créations selon l'étude de Solveig Serre, *L'Opéra de Paris (1749-1790). Politique culturelle au temps des Lumières,* Paris, CNRS éditions, 2011, p. 231.

[9] Diderot et d'Alembert*, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres,* Paris, Briasson, 1757-1780, vol. XIII, p.

873a. Le Littré précise que ce terme n'apparaît qu'à partir de 1762 dans le *Dictionnaire de l'Académie française,* encore est-ce de manière très neutre : « celui qui rédige », rédiger conservant son sens étymologique de réduire ou résumer, ce qui se traduit dans la version de 1798 par « composer des ouvrages qui ne sont que des compilations, mettre en ordre des matériaux pour la composition d'un ouvrage ». L'exemple alors donné pour « rédacteur » en 1798 s'étend au « rédacteur d'un journal, d'un acte, d'un traité, etc. »

[10] Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire,* Kehl, De l'Imprimerie de la Société littéraire typographique, 1785-1789, t. I, p. VIII : « Les rédacteurs ne se sont permis qu'un petit nombre de corrections de dates et de noms propres. » Il en est de même pour l'édition de 1784 (voir Linda Gil, *L'édition Kehl de Voltaire : une aventure éditoriale et littéraire au tournant des Lumières,* Paris, Champion, 2018, t. I, p. 40-41).

[11] « Compte rendu que le comité rend au ministre de ce qui s'est passé en son assemblée du 15 janvier 1783 (F-Pan O1620 n° 148) : « Lecture a été faite de deux lettres l'une de M. Debeaumarchais, qui a remis en 3 actes l'opéra de *Samson* de Voltaire, l'autre de M. Mayer qui en a fait la musique. Ces Mrs demandent ce que le comité se propose de faire de cet ouvrage. Le comité a eu l'honneur de l'envoyer au Ministre lors de la lecture qui lui en a été faite le 17 juin dernier, ce poème n'est pas encore revenu, le comité supplie le ministre de vouloir bien lui adresser ses ordres, sur la réponse qu'il doit faire à ces deux auteurs, de même qu'à Mrs Dubreuil et Cambini auteurs d*'Alcméon* tragédie, également remise au ministre par le comité. » Amelot répond dans la marge : « Je rechercherai ce que je peux faire de relatif à ces deux opéras ».

[12] Voir notamment Marianne Charrier-Vozel, « Beaumarchais dramaturge : des lettres aux censeurs à la préface du Mariage de Figaro », Jean-Marc Hovasse (dir.), *Correspondance et théâtre. Actes du colloque de Brest 31 mars-1er avril 2011,* Rennes, PUR, 2012, p. 33-43. Ajoutons qu'en juin 1782, Beaumarchais correspond avec le lieutenant de police pour faire jouer sa pièce, acceptée par Coqueley de Chaussepierre en 1781 avec quelques modifications, ce qui donnera lieu à un second examen défavorable par Suard en juillet 1782 (Beaumarchais à Le Noir, [juin 1782], publié par Gunnar et Mavis von Proschwitz, *Beaumarchais et le "Courier de l'Europe" : documents inédits ou peu connus*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, t. II, p. 699, lettre 315.)

[13] Sont nommés, pour l'année 1782-1783, Gossec (compositeur), Legros et Lainé (chant), Gardel l'aîné et Dauberval (danse), La Suze (chœur), Rey (orchestre), Boquet (habits et décorations), La Salle (secrétaire), « Copie de la lettre de M. Amelot à M. de La Ferté du 28 mars 1782 », F-Pan O1620 n° 100.

[14] Bénédicte Obitz, *Beaumarchais en toutes lettres. Identités d'un épistolier,* Paris, Champion, 2011, p. 85-87.

[15] *Ibid.,* p. 81-85.

[16] Dans les documents des Archives nationales, le prénom de Mayer n'est pas précisé. E. Bartlet indique qu'il s'agit de Philippe-Jacques Mayer, harpiste alsacien né en 1737, et non d'Anton Mayer avec qui les dictionnaires le confondent. En revanche, J. Garde tranche en faveur d'Anton Mayer, maître de chapelle à Cologne, né en Bohême en 1750 *(Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, dir. par Sylvie Bouissou, Pascal Dénécheau et France Marchal-Ninosque, Paris, Classiques Garnier,

2019, t. III, p. 737-738). Le fait est que la notice de Hans J. Zingel de la seconde édition du *New Grove Dictionary of music and musicians* signale une erreur d'attribution d'*Apollon et Daphné,* qui serait l'œuvre d'Anton Meyer et non de Philippe-Jacques Meyer (Stanley Sadie (dir.), John Tyrrell (executive ed.), *The New Grove Dictionary of music and musicians*, London-New-York, Macmillan Press limited, Grove's Dictionary of music inc, 2001, vol. XVI, p. 564-565). Cela pourrait expliquer la position d'E. Bartlet en 1982, avant la révision du dictionnaire. N'étant pas en mesure de résoudre cette question de l'identité du musicien, nous livrons à ce stade les données de notre enquête. Nous savons par Amelot lui-même que ce musicien, collaborateur de Beaumarchais, compose à la même époque *Vénus et Adonis* ainsi qu'*Apollon et Daphné*. En effet, dans une lettre que le ministre adresse à Papillon de La Ferté le 29 août 1782, il s'enquiert de « trois ouvrages qui dès le commencement de l'année avaient été mis sur les répertoires », parmi lesquels « *Vénus et Adonis* de MM. Pitra et Mayer et *Daphnis et Apollon* des mêmes auteurs » (F-Pan O1615 n° 281). Quant aux témoignages de l'époque, ils entretiennent la confusion. *L'Almanach musical* du 2 juillet 1780, précise, dans sa critique de *Damète et Zulmis* : « M. Mayer, Maître de harpe, et très estimé, a composé la musique de Damète » (p. 120). L'information est également relayée dans les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours,* Londres, Adamson, 1789, t. 15, p. 213 : « La musique de cet ouvrage est le premier essai en ce genre de M. Mayer, maître de harpe fort estimé ». La *Correspondance littéraire* de septembre 1782 le confirme en évoquant la représentation d'« *Apollon et Daphné,* paroles de M. Pitra, auteur d'*Andromaque,* musique de M. Mayer, auteur de celle de *Damète et Zulmis* » (Grimm et Diderot, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790,* Paris, Furne, 1830, t. 11, p. 215). *A contrario,* le *Mercure de France* du 1er juillet 1780 « engag[e] M. Mayer à se dépouiller, autant qu'il lui sera possible, d'un certain vernis étranger, incompatible avec le génie de la langue française, si son intention est de continuer à travailler pour notre théâtre » (p. 140).

[17] *L'Almanach musical* souligne déjà en 1780 à propos de *Damète et Zulmis* que « […] l'auteur ne consulte que son propre esprit, et qu'il ne puise que dans lui-même les idées de son chant et de sa mélodie. Son style a du naturel, de l'énergie, de la grâce, de la facilité, un genre de fermeté qui dévoile une plume exercée, et préparée par la nature à ce genre de travail. » *(L'Almanach musical,* 2 juillet 1780, p. 120.)

[18] « Copie de la lettre de M. Amelot à M. de La Ferté du 28 mars 1782 », F-Pan O1620 n° 100. Le ministre fait part des « intentions du Roi ». En l'absence de successeur au directeur dont le mauvais état de santé ne permet pas d'assurer les fonctions, celles-ci sont prises en charge par « un comité composé des principaux sujets de l'opéra ». Pour plus de précisions sur la situation de l'administration de l'Opéra, voir Benoît Dratwicki, *Antoine Dauvergne (1713-1797). Une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières,* Wavre, Mardaga, 2011, p. 331-378 ; Solveig Serre, *L'Opéra de Paris (1749-1790). Politique culturelle au temps des Lumières, op. cit.*, p. 63-70. *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais*, Linda Gil (dir.), Humanum/IRCL, IDAC 264, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Autres_correspondances?ID=264.

[19] Les paroles de Voltaire sont alors mises en musique par Nicolas-Jean Lefroid de

Méreaux entre 1774 et 1776, puis par Giuseppe (Jean-Joseph) Cambini en 1779 (voir Pierre Constant, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, Paris, Société française de musicologie, Heugel et Cie, 1975, p. 232-344). Notons que Gossec, qui fait partie du comité de l'Opéra, compose la musique du chœur révolutionnaire tiré de *Samson* qui sera joué lors de la cérémonie de translation des cendres de Voltaire au Panthéon. Voir à ce sujet la notice présentée par Gauthier Ambrus dans l'enquête « Voltaire au Panthéon : enquête autour d'un tombeau », coordonnée par L. Gil et A. Magnan, *Cahiers Voltaire* 17 (2018) p. 33-40.

[20] « Réponses à des réflexions sur les retards des nouveautés de l'Opéra », F-Pan O1614, n° 95-96. Il s'agit de l'une des réponses apportées par le comité à des accusations anonymes rassemblées sous le titre de « Réflexions sur les retards des nouveautés de l'opéra ». La série O1614 intitulée « Académie royale de musique » regroupe des lettres mais aussi les copies des comptes rendus du comité de l'opéra dont les originaux se trouvent dans la série F-Pan O1620.

[21] « Compte rendu que le comité envoie au ministre de ce qui s'est passé en son assemblée du mardi neuf avril 1782 », F-Pan O1620 n° 103. Ce retrait se justifie par le refus du librettiste, Pitra. Son livret de *Vénus et Adonis* avait été approuvé par Suard en 1779, mais la musique de Mayer lui déplaît. C'est ce qu'explique La Ferté au baron de Breteuil le 21 janvier 1785 : « Le Sr Pitra, auteur d'*Andromaque* et d'*Apollon et Daphné*, présenta en 1779 le poème de Vénus et Adonis à M. Suard, chargé seul alors de l'examen des poèmes destinés au théâtre de l'opéra et, sur son approbation, le Sr Mayer en fit la musique d'après les ordres du ministre. L'administration se disposa à donner cet opéra en 1781 ; mais l'auteur des paroles, mécontent de la musique, en fit suspendre les répétitions après avoir entendu la première, et ne balança pas à sacrifier l'intérêt qu'il avait à faire donner son ouvrage à celui de l'administration. Les sujets de l'opéra rendront justice à la vérité de cet exposé. Le Sr Pitra retira donc son poème des mains du Sr Mayer, et le confia au Sr Edelmann […] » (F-Pan O1621 n°88).

[22] « Compte que le comité rend au ministre de ce qui s'est passé en son assemblée du samedi 1er juin 1782 », F-Pan O1620 n° 116.

[23] Strasbourg est la ville natale de Philippe-Jacques Meyer (l'orthographe de son nom diffère dans les dictionnaires) qui se déplace également à Paris et à Londres jusqu'en 1784, date à laquelle il s'installe définitivement dans la capitale anglaise avec sa famille. Précisons que Philippe-Jacques Meyer a publié en 1782 à Kehl ses *Divertissements pour deux harpes ou une harpe principale et un piano forte ou clavecin, violon et flûte traversière,* Imprimerie de la Société littéraire typographique, Kehl, 1782 (voir la notice de France Vernillat, « Meyer, Philippe-Jacques », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil,* Finscher, Ludwig ; Blume, Friedrich (dir.), Kassel, Stuttgart, Bärenreiter, Metzler, 2004, t. 12, p. 127). Pour finir, soulignons qu'un certain Mayer fait aussi partie des amis strasbourgeois de Beaumarchais, lequel, en juillet 1786, recommande à son correspondant de Strasbourg, M. Franck : « Serrez la main à notre aimable Mayer. » (Beaumarchais à M. Franck, 14 juillet 1786, publié par Proschwitz, Gunnar von et Proschwitz, Mavis von, *Beaumarchais et le "Courier de l'Europe" : documents inédits ou peu connus, op. cit.,* t. II, p. 931, lettre 466.)

[24] Selon Pierre Larthomas, le projet de *Tarare,* opéra représenté pour la première fois en

1787, remonterait à 1774 (Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, Œuvres, Pierre Larthomas éd., Paris, Gallimard, 1988, p. 1428).

[25] La préparation du volume 9 comprenant les opéras est achevée en décembre 1780 et l'impression des premiers tomes du corpus théâtral commence à l'automne 1781, opérations qui nécessitent des allers et retours des épreuves entre Kehl et Paris (voir Linda Gil, *L'édition Kehl de Voltaire : une aventure éditoriale et littéraire au tournant des Lumières, op. cit.,* t. I, p. 648-652).

[26] Voltaire à Thieriot, à Cirey, 17 décembre [1735], D. 966.

[27] Voltaire à Chabanon, 12 février 1768, D. 14747.

[28] Voltaire à Chabanon, 2 mars 1768, D. 14800, t. 117, p. 154.

[29] Beaumarchais connaît Chabanon, comme en témoigne sa lettre adressée à Mme Panckoucke le 22 novembre 1779. Il explique à propos de la partition d'une petite scène qu'elle lui demande : « Un homme que j'aime et j'estime, M. de Chabanon, me fit la même demande l'an passé » (cité par Lever, Maurice, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais,* Paris, Fayard, 2004, t. III, p. 73). *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 1443, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1443.

[30] Voir Brown, Andrew et Magnan, André, « Aux origines de l'édition de Kehl. Le plan Decroix-Panckoucke de 1777 », *Cahiers Voltaire 4,* 2005, p. 83-124.

[31] « Compte que le comité rend au ministre de ce qui s'est passé en son assemblée du lundi treize mai 1782 », F-Pan O1620 n° 113. L'acte en question sera joué lors d'une soirée de *Fragments* en septembre 1782 (voir la base en ligne Chronopéra : http://chronopera.free.fr/).

[32] Amelot, qui fait part des réclamations qu'il a reçues, rappelle ce point dans une lettre à La Ferté datée du 27 septembre 1782 pour le communiquer aux membres du Comité : « Lorsqu'on présente un poème pour l'Opéra, l'examen qu'on en fait n'a pour but que d'épargner aux compositeurs l'inconvénient fâcheux de perdre son temps à mettre en musique un ouvrage qui ne peut s'exécuter avec probabilité de succès ; l'adoption qu'on fait de ceux qui paraissent bien composés ne peut donner aucun titre aux auteurs pour être joués, car avant la musique faite il n'y a point d'opéra » (F-Pan O1620 n° 129). Toutefois, quelques changements ont lieu en octobre 1782 puisque l'examen préalable de la musique avant celui du livret est autorisé par Amelot dans son règlement du 15 octobre 1782, article 2 : « Lorsqu'un compositeur présentera au comité un opéra entièrement mis en musique, le comité chargera un ou deux de ses membres d'en examiner la partition, et de rendre compte au ministre ou à son représentant du jugement qui en aura été porté. Quant au poème, s'il n'a pas été examiné et reçu préalablement le comité l'examinera et en donnera également son avis par écrit dans la forme présentée par l'article 1er » (F-Pan O1620 n° 132). *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDAC 265, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Autres_correspondances?ID=265.

[33] « Copie de la lettre de M. Amelot à M. de La Ferté du 28 mars 1782 », F-Pan O1620 n° 100. *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDAC 266, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Autres_correspondances?ID=266.

[34] « Compte que le comité rend au ministre de ce qui s'est passé en son assemblée du vendredi dix-neuf avril 1782 », F-Pan O1620 n° 107.

[35] Le 22 juin 1782, Amelot sollicite Suard au sujet de l'opéra de *Renaud* pour lequel le comité ne s'est pas non plus prononcé par écrit (« Lettre du Ministre à M. Suard », F-Pan O1614, n°17-18). Suard donne dès le 26 juin un premier avis rapide, sollicitant une copie qui lui permettrait de commenter précisément le livret pour le corriger (F-Pan O1614, n° 20). La demande est acceptée dès le 28 juin (F-Pan O1614, n° 23) et s'ensuit un compte rendu extrêmement détaillé de la part de Suard (F-Pan O1614, n°24-31). Rien de tel en revanche pour *Samson*.

[36] « Lettre de M. de La Ferté au Ministre », 4 juillet 1782, F-Pan O1614, n° 48.

[37] « Lettre du Ministre à M. de La Ferté », F-Pan O1614, n° 16-17.

[38] Bénédicte Obitz, *Beaumarchais en toutes lettres. Identités d'un épistolier,* op. cit., p. 86.

[39] Sur cette genèse, je me permets de renvoyer à notre article : « Le *Samson* de Voltaire : un "nouveau genre d'opéra" », *Cahiers Voltaire* 7 (2008) p. 7-21.

[40] « Il serait à désirer qu'on ne privât pas le théâtre lyrique des sujets tirés de l'Écriture Sainte, dont plusieurs sont susceptibles d'une pompe importante, d'un costume nouveau et d'un grand intérêt. Quand on arrêta la représentation du *Samson* de Voltaire, c'était une petite persécution personnelle, comme celle qu'on lui suscita pour son *Mahomet.* On avait jusque là joué *Jephté* à l'opéra, sans aucune réclamation. On jouait la plate bouffonnerie de *Samson* sur le Théâtre italien, et sur tous les théâtres de province. C'est Mad. De Maintenon, qui avait autant de piété que d'esprit, qui a fait faire à Racine la tragédie d'Esther et d'Athalie, et c'était pour amuser la vieillesse d'un roi très dévot. Leur directeur et les évêques zélés de la Cour ne le trouvèrent donc pas mauvais. Les sujets de l'Écriture Sainte ont constamment été mis sur le théâtre, chez les nations et dans les temps où la religion a eu plus d'empire et les prêtres plus de crédits. On ne voit en effet aucune raison solide d'en craindre aucun scandale. Pourquoi donc craindrait-on des réclamations de la part des chefs de l'Église, qui ont une piété aussi saine qu'éclairée ? » (propos du censeur copiés et insérés dans la « Lettre de M. Le Noir au Ministre », 9 juillet 1782, F-Pan O1614, n° 56-57.)

[41] Voltaire, *Samson, op. cit.,* p. 261-262.

[42] Béatrice Didier, *Le Livret d'opéra en France au XVIIIe siècle,* Oxford, Voltaire Foundation, 2013, p. 107-126.

[43] Beaumarchais, « Aux abonnés de l'opéra qui voudraient aimer l'opéra », *Œuvres,* Pierre Larthomas éd., Paris, Gallimard, 1988, p. 509.

[44] G. Favre, « Gluck et la réforme du drame lyrique », dans *Histoire de la musique,* Roland-Manuel (dir.), t. II, Gallimard, 1963, p. 41.

[45] Beaumarchais, « Aux abonnés de l'opéra qui voudraient aimer l'opéra », *op. cit.*, p. 497-510.

[46] L'analyse du livret confirme et éclaire ces propos. Voir B. Ferrier, introduction de l'édition en cours de parution : Beaumarchais, *Samson, Théâtre complet,* sous la direction de Violaine Géraud et Catherine Ramond, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français ».

[47] Jean-Marc Hovasse, « Introduction » *Correspondance et théâtre. Actes du colloque de Brest 31 mars-1er avril 2011, op. cit.,* p. 13.

[48] Bénédicte Obitz, *Beaumarchais en toutes lettres, op. cit.,* p. 341-344.